

初期時代の日本映画における演技形態の変遷

——型の演技から表情の演技へ——

谷 口 紀 枝

はじめに

初期時代の日本映画を研究するにあたり、演劇の影響を切り離して考えることはできない。日本映画は歌舞伎を源泉とする日本演劇を継承することで発達してきたものであり、映画に投影された演技形態もまた日本演劇の「型」を踏襲することで成り立っていた。このことを前提に、本論ではまず、その後日本映画へと移植される映画前史の演劇界における演技形態を確認する。徳川時代、独自の発達を遂げた歌舞伎を中心とした日本演劇は、様式性を極めたものであったが、明治の文明改革と西洋文化の流入とともにその形態を写実的な方向へと転じていく。そしてその写実性に基づく演技形態が、新たに沸き起こった新演劇⁽¹⁾を通して日本映画と結びつくことになるのである。日本映画は草創期から約十年間、新演劇と密接な関係を保ちつつ発達していく。日本映画が演劇を離れ、その演技形態を映画的なものへと変化する兆しを見せるのは、大正後期に入ってからであると考えられる。そしてこの過程において最も重要な要素として語られるのは、日本演劇において連綿と受け継がれてきた「女形」の消滅と、その「女形」に変わり、遅れながらも日本映画界に出現してきた「女優」の存在であった。本論では、初期の日本映画における演技形態を確認した上で、「女形」から「女優」への変遷過程を検証していく。「女優」の誕生は、日本映画が伝統的な「型」の演技から脱却し、「表情」の演技へといたる転換期であったと仮定し、考察を進めるものである。

1. 映画前史

1-1. 歌舞伎のリアリズム

初期の日本映画の演技形態を語るにあたり、避けて通れないのが歌舞伎の影響である。江戸時代、長い時間を掛け独自の発達を遂げた歌舞伎芸であったが、その歌舞伎界でも日本社会が激変した明治の開国と共に未曾有の嵐が吹き荒れた。それは、急進的な欧化路線へと転換した明治新政府の文化革新計画の一つである

演劇改良政策⁽²⁾と、当時劇界の中心を成した十二代目守田勘弥の野心が相まって生まれた新機軸であったともいえる。民衆教化の為、歌舞伎を高尚化し、劇場を社交界の中心として機能させようというこの政策は、卑俗と認識されていた歌舞伎の社会的な地位を上げ、日本における本格的な劇場制度の近代化を押し進めた。国立劇場としての役割を担うこととなった新富座では、欧米各地の来賓を招待しての観劇会が催され、西洋文化の影響を受け改良された脚本が多数採用された。劇作家の地位も向上した。そうした中で、九代目市川団十郎により創出されたのが「活歴」という時代考証に重きを置いた新史劇であった。活きた歴史を意味する「活歴」は、「明治版時代物⁽³⁾」と呼べるものであり、愛国精神に基づく内容を常としたが、そこに描かれた写実性は従来の歌舞伎の枠を越えたものであり、演劇改良を象徴するもっとも端的な例とされる。

「活歴」の代表的作品の一つに、明治二〇年初演の『紅葉狩』がある。この作品もその例に漏れず忠信愛国劇の一つであるが、劇中における、内侍の誘拐を阻止しようと正行が矢を射て助ける場面において、実物の弓を用い、簾などの扮装も真実に沿ったものにするなどの点で、能において極めて様式的に描かれた世界を写実的に演じる試みであり、明治のリアリズム精神の表れであったといえる⁽⁴⁾。明治三二年に撮影された九代目団十郎と五代目尾上菊五郎が登場する『紅葉狩』は、同年十一月歌舞伎座で上演され好評を博し、また出来映えも良かったことで、歌舞伎座の興行部長が活動写真として遣すよう両役者を説得、当時の二大人気俳優の共演を記録した貴重な映像である⁽⁵⁾。

団十郎はまた「肚芸」と呼ばれる新たな演技の方法も実践した。「肚芸」とは、演じる人物の性格心理を追求して、自然に表現しようとするもので、自然主義的な科白劇に通じるものであった。また同時期には、五代目菊五郎により「散切物」と呼ばれる、髷を切った散切り頭の人物が登場する一連の作品も登場した。「散切物」は歌舞伎の様式的な芸から脱するという意味において新たな挑戦であったが、内容としては当時の「世話物」と大差なく、また余りにその様相が急進的過ぎたので観客の支持を得ることが出来ず、明治二〇年代後半にはその姿を消すこととなるのだが、これら団十郎、菊五郎の革新的な試みは、その後の新演劇発生において大いに刺激的なものとして作用し、日本演劇の新たな時代を生む土壌となったのである。

1-2. 新派演劇の誕生

東京で演劇改良運動の行われていた頃、同様の動きが大阪にもあった。明治二一年、中村宗十郎により大阪初の「活歴」である『仲国』が演じられたのである。この宗十郎の写実的な芸風は、明治一〇年以降勢いを増した自由民権運動に

身を投じていた角藤定憲、川上音二郎に大きな影響を与えていく。角藤は、明治の出来事を宗十郎のように写実に演じれば、民権運動の思想宣伝に役立つであろうと演劇を始めることを思いついた⁽⁶⁾。しかし演技者として全くの素人であった角藤は、演技術を学ぶため、自らが崇拜する宗十郎に指導を乞い、それに応じて派遣された宗十郎の弟子が壮士達に歌舞伎の振りをつけるという方法が採用された。大笹吉雄は、『日本現代演劇史』において「角藤や川上が歌舞伎の演技を手本にしたのは、芝居といえば歌舞伎しかなく、それへの手がかりがほかになかったからである。(中略)角藤一座が演じた芝居は、チョボや下座音楽を用いた歌舞伎風の演出であり、実質的には壮士たちが歌舞伎を真似たというものだった」と述べている⁽⁷⁾。必然か偶然か、ここに歌舞伎芸と新演劇が結びつき新派演劇が創始される。

明治二一年一二月、大阪新町座において角藤定憲一座は旗あげしたが、役者とは無縁の素人集団であった壮士役者の演技は、先述のように歌舞伎芸を簡単に模倣したもの過ぎなかった。彼らの殆どは、舞踏の基礎は勿論のこと、至難の業である身のこなし、定められた「型」に添った所作の数々など、長い年月を経てようやく体得することのできる歌舞伎芸をこなすことは困難であり、結果、歌舞伎における最も重要な要素である舞踏と芸の深みを習得することを諦め、その形態を真似る形で発達していったのである。そしてその形態の最も象徴的なものが「女形」の存在であった。

このように新派演劇出現の背景には、歌舞伎のリアリズム化があった。明治に入り演劇界に突如流入してきた新たな価値観は、江戸時代、外部の干渉を一切受けないまま独自の発達を遂げた歌舞伎界にも荒風を吹き込み、その芸を写実的な方向へと導いた。元より倣うべき「型」を持たなかった日本の新演劇は、写実化した歌舞伎から「女形」を継承することで発達、それが追って発生する日本映画へと移植されていくのである。以来、初期の日本映画は、男性が女性を演じるという大きな齟齬を抱えつつ「リアリズム」、「写実」という価値観と常に対峙し続けながら成長していくことになるのである。

2. 日本演劇の発達と日本映画の誕生

2-1. 新演劇隆盛と新派の「芸」

新派演劇はその後、角藤一座に触発された川上音二郎を中心に明治二四年、藤澤浅二郎⁽⁸⁾、青柳捨三郎らが堺の卯の日座で書生芝居を旗あげ、それに刺激される形で同年伊井蓉峰⁽⁹⁾が男女合同改良演劇「済美館」を結成、後に宮古座となる浅草の吾妻座で活動を開始した。この一連の運動が新演劇隆盛の土台作りに貢献し、明治二五年には市村座で山口定雄一座が書生演劇を開始、高田実、水野

好美⁽¹⁰⁾、福井茂兵衛⁽¹¹⁾、佐藤歳三⁽¹²⁾、小織桂一郎、秋月桂太郎などの演技派を輩出した。この一座には、伊井荃峰とともに大正期に「新派三巨頭」と言われた名優河合武雄や喜多村緑郎も在籍していた⁽¹³⁾。新派演劇は、その後明治二九年、川上と袂を分けた高田実、小織桂一郎、岩尾慶三郎、深沢恒三と、東京を離れた喜多村緑郎、秋月桂太郎、木村周平の演技派七人が大阪角座において「成美団」を結成、芸術至上主義を唱え後の新派演劇の伝統を築き上げていく。ここに初期の日本映画を支えた新派の俳優陣が出現することとなった。そして日本の新派映画は、彼ら新演劇界の俳優と共にその発達を開始するのである。

当初、演劇とは無縁の素人集団に過ぎなかった壮士芝居の役者達は、新派演劇の隆盛とともに、演劇に目覚めた若者へと姿を変え、歌舞伎芸を引き継ぎながら新派としての芸を高めていった。そして、その活動の中核を成したものは新派女形としての「型」の追求だったといえる。新派演劇において名女形といわれた俳優達は、歌舞伎と深く係ることで発達していくのだが、彼らが継承した歌舞伎の「女形」とは、男性が女性を演じるという不自然さと不具合を「芸」により完全に様式化したものであり、女性を模倣したものでも、女性を直接的に表現したものでもない、徹頭徹尾女性美を形式化したもので、その演技形態は、決められた「型」に添った身体演技といえるものであった。榎本滋民が、『女形演技と女優演技』において紹介する「女形アクション基本教条」を参照してみたい⁽¹⁴⁾。

- * 背中の貝殻骨（肩甲骨）をつけて、肩を落とす。
- * なるべく肘を、体側から離さないようにする。
- * ふところ手のときは、中くぼみにしたてのひらを両胸に当てる。
- * おじぎのときは、鎖骨（主に左）から前に出す。
- * 裾を引かない場合でも、かかとを出さないようにつとめる。
- * 手の指を揃えるときは、親指は並べず、内側へ隠すように折り込む。
- * 対象を差すときは、あとの指を小さく握り込み、人指し指はそらすように伸ばす。
- * 自分を差すときは、娘は指の背で、年増は指の横で、婆は指の腹で差す。
- * うちわや扇子であおぐときは、横にあおがず、面を前に倒すようにする。

このように、演技における所作を決められた「型」で捉えるという概念は、歌舞伎の「女形」が長い時間を掛け連綿と継承してきたものであり、日本における新演劇の演技形態は、この歌舞伎演技の概念を基本としていた。そして日本演劇は、その後長くこの「型」の中で成長を続けることとなるのである。次はその歌舞伎の「型」に添ったいくつかの例を検証してみたい。

まずは、喜多村緑郎の当たり芝居『婦系図』における「湯島境内の場」である。「湯島境内の場」は、泉鏡花の原作には存在しない場面であるが、鏡花と懇意であった喜多村が協議の上「色模様の場面」に挿入したものである。喜多村は、河竹黙阿弥作『天衣粉上野初花』における「大口屋入谷村寮の場」（悪事に手を染めた片岡直次郎とその娼妓、三千歳の出会いの場面を描いた場）を『婦系図』の早瀬主税とお蔭の湯島境内における色模様の場面に適用、歌舞伎色の強い演出をして人気を得た。波木井皓三は、著書『新派の芸』でこの「湯島境内の場」は、「直侍と三千歳の出会いの件の清元「忍逢春雪解」を使用しているだけに、まったく新派の歌舞伎様式的演出応用的一幕としても代表的狂言である。」と解説している⁽¹⁵⁾。同書に紹介された喜多村の台本の一部である⁽¹⁶⁾。

万吉、泣き濡れて幾度となく礼を返し、花道を去る。早瀬も見送って花道へ。お蔭、清元の「飛び立つばかり……」で上手奥から出、「唯今」という気持で舞台上に早瀬を探すが、見当たらない。後方の梅の木立を廻り、正面を振り向いて花道の早瀬を見つけ、安堵のしぐさ、「涙も涙……」で障子紙と刷毛の襖紗を下のベンチに投げるように置き、「縋りつき……」で梅の木に隠れ、早瀬に声をかける。

喜多村は、市川団十郎やその弟子、九女八を崇拜しており、初演で団十郎が演じ好評を博した『天衣粉上野初花』の一場面を自らの演出に取り入れたものと思われる。この台本から「湯島境内の場」が、「大口屋入谷村寮の場」における清元の合方を巧みに新派女形と俳優の演技に組み込み、歌舞伎劇における「色模様」の色彩を新派劇に持ち込んだ絶妙な一場面であることが理解できる。

新派大悲劇という言葉もございますが「おのが罪」「不如帰」が名調子でうたわれ、河合武雄先生、喜多村先生がおつけになった衣装が、歌舞伎で言う型のようになっています。

例えば、浪子は黒地に井桁のコートを着なければならない、それをやらなければ可笑しいような型が決まっていました。

というのは河原崎長一郎の回想談である⁽¹⁷⁾。当時新派の役者が多く手掛けたのは、女性読者を対象に新聞の連載小説として発表された「家庭小説」を脚色した作品だった。浪子という不遇の女性を主人公とした徳富蘆花原作の『不如帰』は、菊池幽芳の『己が罪』、尾崎紅葉の『金色夜叉』、泉鏡花の『滝の白糸』など

と並ぶ新派の古典名作として演劇、映画ともに今日まで名を残す作品の一本である。喜多村は、明治四四年発行の『名優当り芸 芝居の型』で「浪子の型」についてその役作りにあたり、その性格付けから、舞台設定、また芝居の進行に至るまで様々な工夫をした旨を述べ、浪子の着付け、化粧について以下のように言及している。

浪子と云う女は、片岡家の母親が派手好きであつたにも係らず、日本風の教育を受けたジミな性質であつたやうに考へられるので、それは原作の蕨狩の時の服装から見ても分ります、それ故私も始めての時は原作通りの小紋の被布の拵へで出て居たのですが、どうも少しジミ過ると云う評があつたので、其後は派手にして居るのです⁽¹⁸⁾。

瘦せた心で顔をやつして、キメコミヘコバルトを入れて居ますし、髪も前へ出るやうなクリに誂へてあります、猶此幕（病身の浪子が武男と過ごす海岸の場面）からは水彩の画の具で顔をするので、矢張コバルトを引て其上から白粉を塗つて居ます、着付は原作に倣つて居ますが、適当な井桁飛白の羽織がない所から、米琉を用ひて居ましたけれど、どうも工合が悪いのでお召に改めて居ます、又肩掛は旧式のフラシテンのが用ひたいのですけれど、いくら探してもそれが無いので、毛糸を遣つて居ましたが、大き過ぎて肩巾が広く見えて工合が悪いので、形ちをつめて縁へ絹糸の飾りを下げて漸く好くなりました⁽¹⁹⁾。

「浪子の型」の終盤には、全ての場における浪子の衣装が詳細に記されており、喜多村が、浪子という役を演じるために試行錯誤を繰り返し、やがてそれが歌舞伎同様に現代女性、浪子を表象する定着した「型」として完成されていった経緯が伺えるものだ。『不如帰』におけるこの「海岸の場」は、例えば、大正五年日活向島により立花貞二郎、秋月邦武主演で製作された『ホトトギス』のスチール写真で今日も確認できるように、その衣装を含め、余りにも有名で定番となった物語に不可欠のシーンである。

「型」に従った喜多村の役作りの概念は、作品を繰り返し演じることで、役や物語を独自に解釈し、道具や衣装を含めてその演出方法を工夫するという、代々の歌舞伎役者が連綿と培って来た方法をそのまま継承しているものであるといえる。リアリズム演技の芸術派であるとされた「成美団」結成時より、写実的な演技の創造につとめたといわれた喜多村であったが、その演技の基本概念は「型」という日本演劇の伝統の上に成立していたものだったのである。

2-2. 旧劇映画の演技形態

日本映画が実写の時代を経て物語を持ち始めた明治期後半、日本の演劇界には、古典へと回帰しつつあった歌舞伎、歌舞伎から「女形」を継承することで発達した新派演劇、そして西洋的な演技法を習得しつつ成長を始めた新劇などにより模索されたそれぞれの演技形態が並存していた。そんな状況を背景に、明治四五年、国産活動写真四商社、吉澤商店、横田商会、Mパテー商会、福宝堂の合併により日活こと日本活動寫真株式會社が創業、東京の向島撮影所においては新派映画を、そして京都の撮影所において旧劇映画を量産し、国内では主にこの二種のジャンルを軸に本格的な映画製作が開始されていく。新派映画は「家庭小説」を素材とした新派演劇をそのまま引き写すことで成立し「女形」を使った映画を多数作成、旧劇映画は、スター俳優尾上松之助を主軸に、歌舞伎や講談から題材を得て千本を越える作品を送り出した。ここでは、新派映画と同時代、大変な人気を博した日活京都製作の旧劇映画における演技形式について残存する二本の松之助映画、『忠臣蔵』（明治四三年）と『豪傑児雷也』（大正一〇年）を参考に考察してみたい。

明治四二年、牧野省三監督『碁盤忠信』で映画界入りした尾上松之助は、歌舞伎役者出身であったが、団十郎や菊五郎のように「大芝居」で活躍する正統派の役者ではなく、いわゆる「小芝居」といわれた旅廻り一座の俳優であった。牧野は、松之助の歌舞伎役者としての「芸」よりむしろ、その小気味よい動きが映画に適していると彼を引き抜いたもので、松之助の演技は、歌舞伎の「型」を基本としつつも、動きを重視した映画という媒体に適した形式へと矯正されていく。その一つの例を松之助初期時代の映画『忠臣蔵』に確認してみたい。

『忠臣蔵』（明治四三年）は、ほぼ全場面、固定されたカメラによるロングショットで撮影されている。登場する役者は全身がフレームに収まっているため、舞台同様の身体演技が求められたと思われる。松之助は『忠臣蔵』において、浅野内匠頭、大石内蔵助、清水一角の三役を演じているが、この歌舞伎様式に添った配役も、大寫しのない引きの映像により可能となったものであろう。松之助の演じた各人物の感情は、細かな表情ではなく、遠方からでも確認できる大袈裟な全身演技で表現されており、詳細は声色弁士の説明によって成されていたものと考えられる。松之助の演技の特徴は、『忠臣蔵』の「村上喜剣立腹の場面」、「清水一角夢を破るの場面」等に顕著に見られるように、背筋を伸ばし見得を切るように動作を一旦静止、その後素早い動きを付けるという緩急動作の繰り返しにより成立しており、それが松之助独自の「型」となっていったものと思われる。このパントマイム的な演技形式はその後量産される忍術映画でトリック撮影が加わりよ

り効果的なものとして完成されていくのである。

『豪傑児雷也』（大正一〇年）は松之助映画の観客が子供に転化し、立川文庫などを中心とした書き講談から多く題材を得ていた時代の作品であり、劇中では「止め写し」と呼ばれる物体の出没に使用するトリックが多く採用されている。松之助の演技は、すっと立ち見得を切る動作と、立廻り時の軽妙な身体演技が極端に様式化され、画面に登場したり消えたりというトリック撮影に絶妙に適用する新たな「型」として完成されていった。それは、歌舞伎の型という範疇を越えた動作の緩慢と、画面転換の妙に応じ変化した松之助独自の演技形態だったのである。

松之助は、『四谷怪談』お岩や、『天明五人女』のお局お豊など「女形」もこなしたが、主に演じたのは「英雄」や「豪傑」であり、日活の旧劇映画は、新派映画のような「色模様」の場面を持たなかった。そのため劇中において「女形」の出番は殆ど存在せず、新派演技の主軸に「女形」の存在があったのに対し、松之助映画における演技の中心を占めたのは、松之助によるパントマイム的な身体表現だった。松之助と同時代、日活に対抗する形で天活も歌舞伎俳優、澤村四郎五郎などを使ってトリック映画を製作していたが、余りに定番となった「目を見開き見得を切る」松之助演技の「型」は、他に類を見ない独自の形態であったといえるのである。

2-3. 新派のリアリズム

歌舞伎役者の模倣から、現代女性を表象するための「型」を創作し、その芸を磨いていった新派俳優、喜多村緑郎、伊井蓉峰、そして河合武雄の果たした功績は、「女形」の近代化、あるいは写実化であったが、男性が女性を演じるという不具合を隠すため、その演技形式は、決められた「型」の範囲内に留まらざるを得なかった。その一方で男役を演じ、「新派の団十郎」といわれた高田実は、市川団十郎の「肚芸」を受け継いだといわれている⁽²⁰⁾。川上一派の出身である高田実や、高田を崇拝する井上正夫などは、同じ新派俳優とはいえ喜多村のように古典的な歌舞伎様式から多く影響を受けることはなかった上、男性が男性の役を演じるということで「女形」のような不具合が存在しなかった。彼らはむしろ団十郎の「肚芸」の精神を継承した写実的で自然な演技を目指していたのである。波木井皓三は、高田の演技について次のように述べている⁽²¹⁾。

沈思黙考して、動かずに、深刻な感情の起伏を観客にリアルに感応させるのが、高田一流の「肚芸」の特徴的舞台である。この彼の「静」に対して「動」の相手がなくては、舞台効果は成立しない。「二人狂」の高田の鉄蔵と喜多

村のおやまの例が証明している。

この言及から汲み取れることは、当時の新派演劇の演技形態は、喜多村を代表とする歌舞伎様式を継承し、それを新派の「芸」として完成させた「女形」により演じられる「女性役」と、写実的な演技を追求していた「男性役」俳優の組み合わせにより成立していたのではないかとということである。「家庭小説」を題材としたことは、それが、「女形」と「俳優」の色模様を描くのに最も適した題材であり、しかも新派女形を最も美しく見せる物語であった為とも考えられる。この時期完成された、「新派女形」と「新派俳優」の組み合わせによる演技形態は、同時期に発生した日本映画にはほぼそのままの形で移植され、多数の新派映画が製作されていくのである。

ここで、新派俳優として異端な存在とされた井上正夫について触れてみたい。定型化した新派演劇界の状況に倦怠を感じた井上は、明治四三年、若手同士を募り「新時代劇協会」を結成、第一回公演として、榎本清訳『秋の恋』、バーナード・ショウ作、森鷗外訳『馬盗人』、チェーホフ作、榎本清訳『熊』、翌年の第二回公演では、ゴーゴリー作、楠山正雄訳『検察官』、真山青果作『第一人者』、第三回公演として、ホフマンスタール作『痴人と死』、榎本清訳『鈴』などを上演し、興行的には不成功に終わったが、演劇の前進という面において革新的な試みを成し、同じ新派出身でありながら高田実や喜多村緑郎などとは違う道を歩んだ俳優である。井上は、経済的な理由から新派演劇に復帰、その後山崎長之輔、若水美登里、関根達彦などと連鎖劇を上演するが、翻訳作品に触れた経験は彼に演劇とはリアリズム劇であるという新たな認識を生み、その後製作する新派劇においては「女形」を採用せず、水谷八重子や岡田嘉子などの女優を育てることへと転じていく。

川上一派からは、他に俳優や劇作家として活躍した藤澤浅二郎や、山本嘉一なども輩出した。藤澤は、新派俳優の中で最も映画との関わりが深かった人物で、明治四一年に「東京俳優養成所」（明治四三年、東京俳優学校と改名）を設立、後に映画界で活躍する田中栄三、岩田祐吉、諸口十九、上山草人などを送り出した。山本は、実力派俳優として日本映画における演技技術発達の牽引役として大きな存在となっていく。このように、新派演劇から出発した俳優達は、その演技形態を模索し、それぞれの発達を遂げながら映画と交流していくことになるのである。

日本演劇で長く採用された「女形」は、名俳優といわれた人々により「芸」の深化が遂げられ、初期の日本映画を象徴する存在となっていく一方で、井上などの革新者により女優の採用も始まっていた。そしてこの僅かの動向が、やがて日本映画に女優を出現させる原動力となっていく。次は、日本演劇界における女

優の誕生とその発達の経緯を確認し、舞台女優の存在がどのように日本映画へと波及していくのかについて検証してみたい。

3. 女優の誕生

3-1. 女芝居と女役者

日本においては、女優が出現する前に「女役者」と呼ばれる女性俳優が存在した。女芝居を演じた女芸人は、もとは「お狂言師」と呼ばれ、舞踊各流の女師匠や役者の女房などにより組織されたもので、主に男子禁制の大奥や諸大名の屋敷で私的な興行を行っていた。それが明治以降、公認され女芝居の「女役者」へと継承されたものである。明治大正期における女役者の代表的存在は、市川団十郎一門の、市川九女八であった。九女八は、岩井糸八として明治元年より興行を開始し、改名してからも東京の三崎座において女役者達を育成しながら長きに渡り興行を続けた。九女八は、女優の誕生を予見した団十郎が門下に入れたといわれるが、女役者が演じたのは歌舞伎の「芸」であり、それが後に出現してくる女優との大きな違いであるといえる。女役者は歌舞伎の「型」に添って男役と女役を演じ分けた。

九女八門下で人気を博した中村歌扇は、女役者として初期の日本映画に出演したことから日本で初の活動写真女優であるともいわれている⁽²²⁾。歌扇は、明治四一年、M・パテー製作『太閤記十段目』、明治四二年製作『朝顔日記』などの旧劇映画に出演した。歌扇も九女八同様に男役を演じ浅草界隈で人気を博した役者であった。女役者は、「歌舞伎から新派、新劇への橋渡しをした」存在であるといわれているが⁽²³⁾、女性が映画へ参加する先駆けであったという意味において、演劇から日本映画への架け橋となったとも考えられる。

3-2. 舞台女優の出現

女役者以外で、最初に舞台で演技をした女性が千歳米坡であった⁽²⁴⁾。芳町の芸者出身の千歳米坡は、伊井蓉峰に勧誘され「済美館」の旗揚げに参加した。米坡が歌舞伎を踏襲した女役者とは違うことから、新演劇における女優の一号とする説もあるが、米坡が基本とした花柳界の芸は、「女形」の芸を継承した女踊りや女舞いといわれるもので、「女形」が女性そのものではなく、男性が演じる女性像であることから、女優と呼ぶには時期尚早であるとも考えられる。

米坡同様、芳町の芸妓出身であった川上貞奴は、明治三二年、アメリカ巡業中に夫音二郎の命で女形俳優の代役とし急遽舞台に上がった。海外における貞奴の評判が飛躍的に高まるのを目の当たりにした音二郎は、日本における女優の必要性を感じ、明治四一年、貞奴とともに帝国女優養成所（明治四二年より帝国劇場

附属芸芸学校に改名)を開所する。講師は、新劇：川上貞奴、旧劇：市川九女八、鳴物：藤舎芦香、ダンス：ミス・ミークス、琴茶作法：松岡止波、踊：水木歌若、長唄：杵屋歌司、義太夫：鶴沢文京、長刀：中山博道などが担当しており⁽²⁵⁾、それが日本演劇の「型」を踏襲した和洋折衷の内容であったことが理解できる。この養成所からは、森律子、村田喜久子、河合菊江、初瀬浪子、森間房子などを輩出したが、当時の世間認識において女優という職業が正当に評価されることはなく、女優養成は苦難の船出となった。

新演劇界の動向としては、明治四二年、坪内逍遙により新劇の拠点として「文芸協会」が設立され、同年開所の文芸協会演劇研究所の一期生として明治四三年、松井須磨子が入所、ここに日本における本格的な女優時代が始まる。文芸協会の他では、小山内薫、市川左団次による自由劇場の旗揚げとなった東京有楽座も小規模ながら、大正元年、女優養成所を開所し、子役の栗島すみ子、葛城文子、沢村かおるなどが一期生として採用されている。有楽座では、現代悲劇、喜劇、浄瑠璃劇、史劇、西洋劇、西洋ダンス、扮術、立廻りなど、和洋折衷の科目を、栗島の父親である栗島狭衣、作家の生田葵などが担当した。文芸協会演劇研究所の講義内容は、翻訳脚本に重点をおいたもので、沙翁劇、外国近代劇、国劇、新作史劇及空想劇、新作現代劇、音楽、舞踊、狂言、擬斗、化粧術などを、洋行帰りの島村抱月、松居松葉などが担当した。日本における新劇は、西洋の演劇養成所を見聞した経験を持つ島村、松居、市川、そして小山内などの有識者が新たな俳優の養成にあたることでようやく本格的な活動を開始するのである。

同時代の海外における動向を確認すると、明治四一年、仏においては、フィルムダール社が設立され、仏の舞台芸術は映画と結びつき映画の芸術性を高めていくことになり、伊、独などでも文芸映画が多数製作されるようになった。明治四二年、日本においては、コメディ・フランセーズ出身の人気女優サラ・ベルナル主演の映画『椿姫』が公開されて評判となった。ベルナルは、終盤の死する悲しみに溢れた感情を、自由な身振りと豊かな表情で表現、その演技スタイルは、日本の新劇俳優達には貴重な手本をして受容されたが、西洋とは異なる演技形態を維持していた日本映画に影響が及ぶことはなかった。

輸入映画において華々しく活躍する女優を目の当たりにしつつも、当時の日本の映画界に女優の存在する余地はなかった。その理由としては、女優養成が始まったばかりの段階であった上、女優という職業が正当な評価を得ていなかったため、女優の数が圧倒的に少なかったこと、また長きに渡り「女形」に親しんだ大衆観客が女優の存在を重視せず、むしろ全く必要としなかったことがあげられるだろう。日本映画に本格的な女優が出現するにはまだ紆余曲折の道のりが控えていたのである。ではどのような変遷を経て、日本映画から「女形」が消滅し、

どのような経緯で「女優」が出現するに至ったのか、次章において検証してみたい。

4. 日活の革新運動と松竹キネマの誕生

4-1. 新派俳優の新劇運動

河合武雄は、松居松葉の指導の元「公衆劇団」を結成し、その第一回公演として大正二年、帝国劇場において『エレクトラ』を上演した。河合の指導には、帝劇・技術養成所の伊人講師ローシーが当たった。新派の芸を極めた河合が、翻訳劇の女優の役を演じようとしたのは、松井須磨子を中心として台頭してきた女優の勢力に脅威を感じたからに他ならない。当時、劇界の人々も、舞台女優が女性としての身体を活かし演技をすることの自然さを実感し始めており、「女形」のリアリズム性について疑問の声が寄せられるようになってきていた。

明治四五年、柳川春葉は、演芸画報『女優と女形の価値』において、旧劇における女形の必要性を説きつつも、女優への期待について次のように述べている⁽²⁶⁾。

私などもこれから脚本を書く時は、劇中のヒロインに対して今までの女形を目安にするよりも、女優にやらせやうといふ考へで書かうと思ふ。その方が自分の考へてゐるやうな女性が、比較的自然に出せるやうな気がする。河合とか喜多村とかいふと、技芸があるだけ、それだけ河合張とか喜多村式とかいふ型が出来てしまつてゐる。それだけ俳優各自の仕勝手が勝つて、作者の思ふやうな人間が出ないやうな事はあるまいかといふ心配が伴ふ。技芸に多少欠くる時はあつてもいいから、女優に充分骨を折つて演じて貰ひたい。

また、長谷川しぐれも、「旧劇は女形」という認識を示しつつ次のように言及している⁽²⁷⁾。

併し西洋物などになりますと服装の上からだけでも女形のは見てゐられないやうな事が随分あります。そりや顔なんぞは化粧の仕方次第で優しくも可愛らしくも出来ます。首筋や肩のあたりも踊の素養でしなやかにも見せられます。ですけれども、手首とか足先とかいふものになるとそれが出来ません。まだしも日本の服装ならごまかしも利くのですが、洋装ではそれがうまく参りません。

歌舞伎芸を基に独自に発達した新派女形の女性性は、極めて様式的なものであり、着物を身に着けての所作、極限まで制限された身のこなしがその基本にあつ

た。一方でローシー主導の演技術は、感情を表現するために「顔面筋肉の伸縮を自在に」し、「手足関節の緊弛を自在にする」身体訓練を必須とし、この訓練により解放された「演技者の肉体を伸介として現はし出さんとする演技者の個性」をいかに表現するかという点に重点をおいたもので、日本演劇における演技術とは全く種を異にするものであった⁽²⁸⁾。この時期河合が、新派の芸を投げ打ち、肌を露出した洋装姿で女優の役を演じたことは、新派の女形として日本の自然主義的現代劇を追求することが、その将来破局へと向かうことを世の中に予見させるきっかけとなったともいえるのである。

同時期、日本の新派映画も、演劇同様に新劇の影響を受けつつあった。大正三年七月、新劇が新派好みの脚本作りに転じ大ヒットを記録した『復活』を上演、その内容が日本映画において多く取り上げてきた家庭小説的な傾向を持っていたことで、同年秋、日活向島により、立花貞二郎、関根達彦主演で製作され人気を博したのが『カチューシャ』であった。従来、翻訳作品を映画化するにあたり、舞台を完全に日本に置き換えた翻案台本に基づき製作を重ねてきた日活は、この新劇版『カチューシャ』の製作により、ようやく西洋劇と結びつく。主人公が、カチューシャ、ネフリユードフと名乗り、洋劇に転じたことは、日本色から乖離することのなかった日本映画界にとって大いに革命的な出来事だった一方で、この日本映画の洋劇化は、日本映画における女形俳優の限界をも意味していた。映画『カチューシャ』の大ヒットはその成功とともに、洋装と新派女形の不具合を浮き彫りにした。それは日本映画における女形俳優の廃止と、それに代わる本格的な映画女優の誕生を促進させる動機ともなり、新派映画を作り続けてきた日活向島においても革新が迫られるようになってくるのである。

4-2. 向島撮影所の革新映画

大正三年は、小林喜三郎により天活（天然色活動写真株式会社）が創立された年でもある。小林は大正五年、天活を離れ小林商会を設立、井上正夫などが参加し連鎖劇が盛んに上演されるようになる。小林商会は、設立当初より西欧的な映画製作に意欲的で、大正六年には井上の提案によりドイツ映画『憲兵モエビウス』の翻案『大尉の娘』を製作、さらに菊池幽芳原作の新派悲劇『毒草』などにおいて、大写しや、移動撮影など、従来とは違った製作法を取り入れた革新的な映画を作り始めていた。井上は、映画における写実的な演技法の導入を訴え、「活動写真劇革新運動」を展開していく。一方、小林の去った天活へ帰山教正が入所、「純映画劇運動」は一層の高まりを見せる。日活向島による革新映画は、このような日本映画界の動向に反応するように、山本嘉一、榎本清、田中栄三などの主導で本格的な製作を開始するのである。

山本嘉一は、井上の『大尉の娘』に出演し向島新派における映画革新に希望を抱いて日活に入所、大正七年、初の向島革新映画となった田中栄三監督『生ける屍』に主演した。日活は、同じく梶本清脚本による『金色夜叉』、『兄と弟』、『国の誉』（小口忠監督）、『父の涙』（田中栄三監督）などを次々と発表し、大写真、二重露光、トリック撮影などを使った新たな映画製作の試みを示した。これに刺激された天活は、翌大正八年、帰山教正監督の『生の輝き』『深山の乙女』を公開、踏路社の村田実、芸術座出身の女優花柳はるみなどが銀幕デビューを遂げた。

『日本映画発達史』において田中純一郎は、日活の革新映画について「興行者との急速な確執をさけて、声色弁士にも少しは顔を立て、女形でも仕方ないから、なるべく若くて美しい人を使い、場面転換を多くしたり、人工光線を使ってみたり……⁽²⁹⁾」と述べている。田中の言及は、同時代、帰山教正、映画芸術協会などを中心とした「純映画劇運動」が、弁士の廃止、女優の採用を推進していたのに対し、日活向島の革新映画がまだ映画製作法の近代化に留まっていたことを示している。しかし、日活の革新は僅かながらにも進行していたのである。

4-3. 日活特作品『京屋襟店』

大正一一年、田中栄三は時代に逆行する形で新派女形の俳優を使い、しかし撮影技術を駆使して美的感覚溢れた『京屋襟店』を製作した。「日活が絶大の努力を費やした特作品」と評された『京屋襟店』は、向島のグラスステージいっぱいには作られた京屋襟店の大道具と、店内に設えた小道具の華麗さ、またその演出の繊細さにおいて他を圧倒する作品となった。田中は後日談で、日活の方針に従って女優で演る訳にいかなかったと述べながらも「東猛夫君や小栗武雄君などは、映画劇に於ける「女形」の為に万丈の気を吐いたと言っても好い位の出来栄を示して呉れました。」と女形俳優の演技に満足感を示した⁽³⁰⁾。また田中は夜間撮影を敢行、強いライト光によりカメラの露出を最大限に絞りに、深い奥行と際立った陰影の中に人物を配置するという、切り絵のような場面を連続させ観客を驚かせた。キネマ旬報において、「古風な感じの多いお家騒動を、かなり新しい手法で映画化し、而も女形を用ひて演出せしめ、其間不調和を来さぬ監督者の老練さを何によりも賞する」と評されたように⁽³¹⁾『京屋襟店』は、銀座の四季折々の風情とともに移ろう物語の中で、新派女形の色模様が、美しい映像とともに描かれた傑作であり、新派俳優の極められた「芸」を最大限に追求した、田中栄三による日活向島の革新映画と呼べる作品であった。

田中が「時代の要求はこの作をほぼ打止めとして、映画劇といふものから「女形」の影を潜めることになりました。その意味に於いてこの映画は特に記念すべき価値があると思ひます。」と述べているように⁽³²⁾、日活向島における「新派女

形」映画は、この『京屋襟店』で完全に姿を消すことになり、田中栄三は次作『髑髏の舞』において舞台協会と共作、本格的に女優を採用し、新派の類型を脱した映画を製作していくのである。

4-4. 大正活映『アマチュア倶楽部』

日本映画界は、大正九年、国活（国際活映株式会社）、大活（大正活映株式会社）、そして松竹キネマが創業、積極的に女優を採用し、ヨーロッパ映画に変わり大量に流入してきたアメリカ映画の影響を受けつつ、日活の歩みとは異なる発達を遂げていく。

大活は、設立と同時に、大正活動写真男女優養成所を設立、舞台経験のない素人を集い映画劇専門の俳優養成に着手、後の岡田時彦などを輩出した。主任教授を勤めたアメリカ帰りのトーマス栗原は、その設立にあたり「当会社は従来の如き科白劇を全廃し、動作を主とする所謂映画劇の喜活正劇の資に供し、外は輸出向き純日本映画を製作して日本及び日本人の特性を世界に宣伝しようと思うのである。」と大いなる野望を語っている⁽³³⁾。

そんな大活が世に放った第一作、『アマチュア倶楽部』（大正九年）は、当時映画に傾倒し、文芸顧問として大活に参加した谷崎潤一郎が脚本を書き、トーマス栗原によって監督されたアメリカ映画を彷彿とさせる若者向けのコメディ映画であった。栗原は、この映画においてアメリカで習得したクロス・カッティングなどの手法を用い⁽³⁴⁾、素人出身の俳優達に「型」にとらわれない自由な動きを求める演出を施した。

谷崎は自身のエッセイ『其の遊びを感謝せざるを得ない』の中で、「活動写真の喜劇は、劇と云うよりも寧ろ歎ばしき諧調を持った音楽である。観客をして知らず識らず一種爽快なる恍惚感を味わわしめるようなものが、そう云う効果を狙ったものが最も適して居るように思う。」と述べており⁽³⁵⁾、その言葉通り映画は終始快活なテンポを保ちつつ進行する。『アマチュア倶楽部』は、物語を日本有数のリゾート地である由比ヶ浜の高級別荘に設定し、全編をオープンセットにおいて撮影、水泳という西洋的な習慣を取り入れ、女優葉山三千子を採用、自然光の元で、勝ち気な女性キャラクターを水着で登場させるなど、当時の日本映画からの脱却を目指す画期的な純映画劇だったといえる。

女性がまだ十分な自由を与えられていない時代に、強く活動的な女性像を描くことで、映画界に新鮮な風を吹き込んだ。『アマチュア倶楽部』は、興行的には決して成功といえる作品ではなかったが、収穫はあった。この映画の後、多くの俳優や女優が映画界へと輩出され、日本映画は新たな展開を迎えることになっていくのである。

4-5. 村田実と『路上の靈魂』

村田実は、大正元年、伊藤道郎、岸田辰弥などと「とりで社」を結成、ゴードン・クレイグに傾倒した後、青山杉作らと結成した「踏路社」時代に、帰山教正の『生の輝き』『深山の乙女』に出演したのを転機に映画界入りする。そして大正一〇年、小山内薫主宰で開所した松竹キネマ研究所の第一回作品『路上の靈魂』で監督、出演を果たすのである。松竹キネマ研究所とは、小山内薫が、映画芸術の理想を達成しようと俳優学校出身のグループを率いて組織したもので、『路上の靈魂』においてはその主要メンバーである小山内薫、英百合子、東郷是也、沢村春子などが出演している。

早くから新劇活動に熱心であった村田は、日本においておそらく最初に映画における演技術について探求した人物ではないかと思われる。村田は自らが研究、分析する映画における演技術についての論文を、大日本演劇学会出版の『演劇及映画講義録』に「映画劇俳優術」というタイトルで掲載した。村田は、俳優の使命を「人間の研究」であると断言し、俳優術を四段階に分け解説しており、それを要約すると次のようになる⁽³⁶⁾。

- 1) 「材料の訓練」：生理学に基づき身体を解剖学的に分析し、各筋肉を鍛えることで、どんな身体表現も可能な状態にする。
- 2) 「目標の観察」：人間を深く観察し、心理学的にその性格と心理を分析、人間を理解するために、俳優の頭脳を養う。
- 3) 「表情の研究」：人間の顔面筋肉の動きを物理学的に分析し、筋肉の微細な動きを完全に操作することで如何なる表情も表現できるようにする。
- 4) 「芸術家としての教養」：哲学や美学を学ぶことで教養を深め、役の表現に生かす。

村田は映画劇においては特に「顔面大」に撮影される時は、「顔面の表情」を、また「全身大」の時は「身体の動作」を明瞭に表現することが重要であると述べる。先述したローシーの演技論に重なるように、村田の提唱する演技術は、日本演劇史の中で連綿と受け継がれてきた「型」に基づく身体演技とは全く異なる、西洋演劇の演技術を映画に適用したものであり、その前提となったのは俳優を決まった「型」の動きから解放することであった。その上で、俳優は自らの身体を自由自在に扱う能力を身につけ、それを表現に繋げるというものである。日本演劇に顕著に見られた、顔面においては動きの少ない表情を保ち、感情を身体で表現するという伝統的な演技形式は、西洋的な映画技術の導入、女優の出現などと

共に、クローズ・アップや、カット・バックなど新規の映画技法に適用した欧米式の表情豊かな感情表現形式へと塗り替えられつつあった。

『路上の靈魂』に主演した英百合子は村田の演出に関して、「『路上の靈魂』が始まると、小山内先生の演技だって注意していました。いまから考えても進歩的でしたね、お二人は。村田さんは、役を理解したら、そのままに表現せよ、あとは演出家にまかせろ、とおっしゃるんです。」と回想しており⁽³⁷⁾、日本映画においてかつて役者任せだった演技術が、村田の演出においては、アメリカ帰りのトマス栗原同様に、撮影技法に留まらず、俳優の演技も含めた総合的なものへと進化していることが理解できるものである。英百合子の演技は当時、メアリー・ピックフォードを模倣した「バタ臭い」ものだとも揶揄されたが、それは英の演技が、アメリカ女優のように表情豊かなものであったことを語っている。当時のキネマ旬報に「俳優は皆よい。皆一生懸命で素直で自然である。」と評されていることから⁽³⁸⁾、日本俳優の演技がここに至ってようやく伝統から脱し、「型」の演技から自然な「表情」の演技へと変遷していることが確認できるのである。

おわりに

初期の日本映画は、リアリズム化した歌舞伎の影響で創始された新派劇が、歌舞伎より継承された「女形」の芸を深化させ、やがて日本映画へと移植されたことで成立した新派映画と、同様に歌舞伎などの演目から題材を得て独創的に発展した旧劇映画との二大ジャンルを維持しつつ、世界でも類をみない独自の発達を遂げた。しかし日本映画を象徴する存在であった「女形」は、やがて舞台女優の出現により、男が女を演じるという不具合を表面化させていく。そして、純映画劇運動による本格的な映画女優の採用により、日本映画界から完全に姿を消すのである。

日本映画史における「女形」から「女優」への変遷は、その演技形態を、日本演劇の伝統に基づく「型」を基本とする身体表現の概念から、身体をより人間の自然な動きに近づけ、それぞれの心理描写に応じて豊かな表情を作り出すという、西洋的演技術に基づく「表情」の演技へと転じさせる大きな転換期となった。

大正一四年二月号、『活動倶楽部』の表紙を飾っている五月信子は着物姿で笑いかけている。そして見返しに次ぐ扉頁の筑波雪子の姿もまた和服で微笑んでいるものである。大正初期においては、存在しえなかった和装の女優達が繰り出すこの闊達な笑顔は、新演劇の勃興、女優の出現、女形俳優の消滅など様々な変遷を経てようやく日本映画に到達した一つの「変化」の表れであるといえるだろう。

注

- (1) 大笹吉雄は、『日本現代演劇史』において、「新演劇」とは当時の呼称であると指摘しているが、本論においても、旧演劇、歌舞伎、と分ける意味で明治以降に起こった演劇を新演劇と呼ぶ。
- (2) 演劇改良会は明治一九年に設立、「すぐれた実作を生み出すこと」「劇作家の地位を上げること」「新しい劇場を建設すること」を主な目的とした。大笹吉雄『日本現代演劇史』三三頁
- (3) 『日本演劇全史』河竹繁俊 七九三頁。
- (4) 『紅葉狩』に添付された「作者自評」に「昔の武士のさまは、かくあらんと推察せしむるの意なり」という注釈があったとされている。大笹吉雄『日本現代演劇史』三四頁。
- (5) 田中純一郎『日本映画発達史1』七八頁。
- (6) 民権思想の普及活動には当初より民権講談、政治講談などが取り入れられており、それが演劇に発達したものであった。大笹吉雄『日本現代演劇史』四九頁。
- (7) 大笹吉雄『日本現代演劇史』五一頁。
- (8) 藤澤浅二郎は、『競艶録』（明治四三）、『梅の月影』（明治四四）など早くから吉澤商店の映画などに出演した。明治四四年には東京劇場組合が俳優の映画出演を禁止したが、藤澤はそれに強く反論、積極的に映画に係っていく。
- (9) 伊井蓉峰は、舞台を中心に活躍し、映画に出演することは殆どなかったが、門下の山崎長之助は、井上正夫などと組んで連鎖劇を盛んに上演し特に大阪において好評を博した。
- (10) 赤垣源蔵（明治四二）、『秋葉おろし』（明治四五）吉澤商店、などに出演。
- (11) 『奇縁』（明治四四）、『魂の宿替』（明治四四）吉澤商店、などに出演。
- (12) 『狂死』（明治四四）、『如意輪堂』（明治四三）吉澤商店、などに出演。
- (13) 新派三巨頭といわれた伊井蓉峰、河合武雄、喜多村緑郎などは舞台専門に活動した俳優であり、映画には映画専門の女形が育ち、立花貞二郎、衣笠貞之助などが人気を博した。
- (14) 榎本滋民「女形演技と女優演技」『国学院雑誌』特集：演劇とその周辺 二六四頁。
- (15) 波木井皓三『新派の芸』九二頁。
- (16) 波木井皓三『新派の芸』九八頁。
- (17) 河原崎長一郎『女のみちひとすじ』一八二頁。
- (18) 『名優当り芸 芝居の型』三四四頁。旧漢字は現行の漢字に改めた。
- (19) 『名優当り芸 芝居の型』三四七頁。旧漢字は現行の漢字に改めた。
- (20) 波木井皓三『新派の芸』一〇七頁。
- (21) 波木井皓三『新派の芸』一一二頁。
- (22) 高嶋雄三郎『日本女優史』一一頁。
- (23) 高嶋雄三郎『日本女優史』八頁。
- (24) 「済美館」の旗揚げには女役者を含む六人の女性が参加した。守住月華という芸名で参加した市川九女八もその一人であった。
- (25) 『日本映画史素稿七』一二頁。

- (26) 柳川春葉「女優と女型の価値」『演芸画報』明治四五年一月号四八頁。旧漢字は現行の漢字に改めた。
- (27) 長谷川しづれ「女優と女型の価値」『演芸画報』明治四五年一月号五一頁。旧漢字は現行の漢字に改めた。
- (28) 松居松葉「その後の公衆劇団」『歌舞伎』一五九号四七頁。旧漢字は現行の漢字に改めた。
- (29) 田中純一郎『日本映画発達史1』二七五頁。
- (30) 田中栄三「撮影雑話」『映画脚本 京屋襟店』二頁。旧漢字は現行の漢字に改めた。
- (31) 『キネマ旬報』一二三号九頁。旧漢字は現行の漢字に改めた。
- (32) 田中栄三「撮影雑話」『映画脚本 京屋襟店』二頁。旧漢字は現行の漢字に改めた。
- (33) 岡部龍編『日本映画史素稿7、資料日本の俳優学校』三二頁。
- (34) 田中純一郎『日本映画発達史1』二九八頁。
- (35) 谷崎潤一郎「其の飲びを感謝せざるを得ない」『潤一郎ラビリンス 銀幕の彼方』二六六頁。
- 谷崎は、当時西洋映画の魅力を深く理解している観客の一人で、大正六年には『映画の現在と未来』とエッセイを発表し、その中で日本の映画製作者も映画の特性を正確に理解し、積極的に西洋で発達した映画の最新技術を取り入れる必要があると訴えている。
- (36) 村田実『映画劇俳優術』一～六頁。
- (37) 『実録日本映画史の誕生』二八頁。
- (38) 『キネマ旬報』六五号八頁。

主要参考文献

- 秋庭太郎『日本新劇史』[上巻][下巻]理想社、1955年、1956年。
- 石巻良夫『欧米及日本の映画史』プラトン社、1925年。
- 岩井創造『新派の百年：目でみる新派史』岩井創造、1989年。
- 岩本憲児編『時代劇伝説：チャンバラ映画の輝き』森話社、2005年。
- 大笹吉雄『日本現代演劇史 明治大正編』白水社、1985年。
- 岡部龍編『日本映画史素稿7、資料日本の俳優学校』フィルム・ライブラリー協議会、1972年。
- 岡部龍編『日本映画史素稿8 資料帰山教正とトーマス栗原の業績』フィルムライブラリー協議会、1973年。
- 小笠原幹夫『歌舞伎から新派へ』翰林書房、1996年。
- 小山内薫『演劇論集』日東堂、1916年。
- 小山内薫『旧劇と新劇』玄文社、1919年。
- 越智治雄『明治大正の劇文学』塙書房、1971年。
- 河合武雄『女形』双雅房、1937年。
- 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、1978年。
- 河原崎国太郎『女形芸談』未来社、1972年。
- 神山彰、児玉竜一編『映画のなかの古典芸能』森話社、2010年。

黒沢清他編『日本映画は生きている第二巻、映画史を読み直す』岩波書店、2010年。

国学院大学『演劇とその周辺』国学院大学広報課、1974年。

笹山敬輔『演技術の日本近代』森話社、2012年。

佐藤忠男、吉田智恵男 編著『日本映画女優史』芳賀書店、1975年。

朱通祥男編、永井哲朗監修『日本映画総目録』日外アソシエーツ、2008年。

諏訪春雄、菅井幸雄 編集『日本演劇史の視点』勉誠社、1992年。

高嶋雄三郎『日本女優史』川柳新聞社、1989年。

田中栄三『京屋襟店：映画脚本』富士印刷出版部、1924年。

田中栄三『新劇その昔』文芸春秋新社、1957年。

田中純一郎『日本映画発達史I』中央公論社、1980年。

東京国立近代美術館フィルムセンター編『尾上松之助：日本最古の映画スター“目玉の松ちゃん”のすべて』

東京国立近代美術館、2007年。

波木井皓三『新派の芸』東京書籍、1984年。

林翠浪編『名優当り芸芝居の型』磯部甲陽堂、1911年。

平井輝章『実録日本映画の誕生』フィルムアート社、1993年。

藤木秀朗『増殖するペルソナ：映画スターダムの成立と日本近代』名古屋大学出版会、2007年。

松本克平『日本新劇史』筑摩書房、1966年

牧野守監修 復刻版『活動写真界』第一冊～第三冊 国書刊行会、1999年。

牧野守監修『日本映画論言説大系』ゆまに書房、2006年。

牧野守監修『Kinema-record = キネマ・レコード』国書刊行会、1999-2000年。

村田實 映畫劇俳優術 出版地不明：[出版者不明] 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵

早稲田大学坪内博士記念演劇博物館企画展 企画展図録『日活向島と新派映画の時代展』

早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2011年。